

LE THÉÂTRE HISTORIQUE EN FRANCE APRÈS 1918

Le théâtre historique c'est le théâtre dont le sujet est tiré de l'histoire, de la mythologie et de l'histoire sainte. Un tel théâtre, bien entendu, n'a rien de nouveau, ses origines remontent à l'antiquité. La période qui nous intéresse directement en France se caractérise par la recrudescence du théâtre à sujet historique. Depuis 1918 on a écrit plus de 150 pièces.

Il y a plusieurs motifs qui poussent les dramaturges contemporains français vers l'histoire. Tout d'abord c'est la tendance à élargir les possibilités du théâtre. Le naturalisme proscrivait l'histoire dans la littérature. Le romancier Duranty dans la seconde moitié du XIX-e siècle, arriva à la conclusion suivante: „Le Réalisme proscrit l'historique; il veut l'étude de notre époque" ¹⁾). Contre cette théorie exagérée les protestations s'élevèrent de différents côtés. Le symbolisme, le néoromantisme, ainsi que le néoclassicisme défendirent le droit de l'auteur de tirer tous les profits qu'il jugeait convenables de l'histoire.

Un autre motif, non moins important, c'est la fuite loin de la réalité et le besoin de chercher un refuge dans les autres époques. La crise de la civilisation bourgeoise a déjà une certaine tradition, elle remonte à la fin du XIX-e siècle. Le XX-e montre ses différents aspect inquiétants. Dans la plupart des cas le monde bourgeois est impuissant devant cette crise; il n'a pas la possibilité de se sauver, quelquefois on n'a pas la force nécessaire de combattre ce danger mortel, il y a des cas où la volonté

¹⁾ Charles Bechat: *Histoire du naturalisme français* T. I p. 249 Paris 1949.

manque aux auteurs d'affronter les sujets et la réalité de l'époque. On s'enfuit volontiers dans le passé, on croit qu'on y sera plus à l'aise. L'histoire interprétée d'une façon plus ou moins libre tente donc les auteurs. En 1918, comme en 1945, on a pu observer plusieurs cas pareils. Edmond Sée constate, parlant des auteurs dramatiques français après 1918 qu'ils „préfèrent suggérer bien plutôt qu'exprimer”²⁾).

L'histoire au théâtre se prête particulièrement à la suggestion. On peut l'interpréter d'une façon plus ou moins arbitraire. Une autre cause du succès des sujets historiques c'est la conception erronée, assez répandue dans les premières années de l'après-guerre, qu'au théâtre le règne du fait positif est terminé et qu'il va être remplacé par la fiction³⁾. De nouveau l'histoire, l'évocation du passé transformé par la fantaisie pouvaient être très utiles.

En 1945 on observe souvent une situation pareille. Après tant de secousses, après tant de faillites et de surprises, les écrivains bourgeois se sentirent désaxés. De nouveau, le dédain de la réalité se manifesta: „La plupart des jeunes auteurs se cantonnèrent au début dans un genre, une formule identique: les pièces à tendances synthétiques, intellectualistes... situées presque toujours hors de l'époque, hors de la vie, hors du temps; des pièces dénonçant chez eux moins d'ambitieuses visées, peut-être, qu'une sorte d'anxieuse incertitude d'impuissance à cadrer avec ce temps même, à en traduire les troublantes manifestations, à refléter ce qu'on nomme le climat d'une époque”⁴⁾. Il y a eu, en outre, ce besoin de détente qui se manifestait par la création artificielle d'une autre atmosphère que celle de la vie quotidienne qui ne donnait pas de satisfaction voulue. Evreinoff caractérisa cet état de choses comme il suit: „L'instinct de théâtralisation... peut trouver sa

²⁾ Edmond Sée: *Le théâtre français contemporain*, p. 150—151; Paris 1950.

³⁾ Sée op. cit. p. 150.

⁴⁾ id. p. 196—197.

meilleure définition dans le désir d'être „autre”, d'accomplir quelque chose, de créer une ambiance qui „s'oppose” à l'atmosphère de chaque jour”⁵⁾. Le théâtre, dans ce cas-là, peut devenir le refuge de tous ceux qui sont déçus ou mécontents. La pièce historique leur donne cette illusion d'éloignement de la vie beaucoup plus facilement que la pièce moderne où la fiction est plus difficile à réaliser. La crise de la littérature dramatique, un des aspects de la crise générale de la civilisation bourgeoise, se manifeste aussi dans la prépondérance unilatérale de certaines tendances. D'abord la conception naturaliste de l'art domine. Au théâtre c'est la pièce à thèse, où la documentation et le bagage pseudoscientifique étouffe l'art, où les caractères des personnages et l'action deviennent secondaires. L'élément érotique et l'étude des phénomènes pathologiques nuisaient à l'effet artistique. La réaction contre les abus du naturalisme se concentre surtout à l'école symboliste qui tombe bientôt dans l'autre extrême. Elle se plonge dans l'abstraction, elle peuple la scène des personnages fictifs, assez rarement compréhensibles pour le public qui représentent presque exclusivement les idées personnelles de l'auteur. Il se sert souvent de l'histoire (p. ex. Maeterlinck), mais c'était toujours une fiction, l'atmosphère d'une féerie qui domine.

Pour les autres le théâtre historique c'est la possibilité d'instruire les masses, c'est encore un moyen de discuter les problèmes qui sont toujours actuels et qui passionent tout le monde. Dans ce cas-là l'histoire ne signifie pas la fuite loin de la réalité, tout au contraire, c'est l'appui fourni par le passé aux questions actuelles. On démontre que certaines choses sont toujours actuelles, qu'elles font l'objet des études, des préoccupations des individus ou des classes sociales. L'histoire fournit l'encouragement ou l'avertissement à travers les exemples tirés du passé qui illustrent les problèmes. Une telle conception du drame historique se retrouve surtout maintenant. On tombe en général d'accord

⁵⁾ N. Evreinoff: *Le théâtre dans la vie*, Paris, 1930, p. 23; Maurice Kurtz: *Jacques Copeau. Biographie d'un théâtre*, Paris, 1950, p. 2.

que ce sont les problèmes qui intéressent toujours l'humanité qu'on doit mettre à la première place. „Ob sie in das Gewand unserer Tage eingekleidet sind oder nicht, ist dabei von untergeordneter Bedeutung”, constate Fritz Erpenbeck, rédacteur de la revue *Theater der Zeit* ⁶⁾. Le même auteur est d'avis qu'il ne faut pas fausser l'histoire en l'adaptant aux besoins d'une certaine époque ou d'une telle ou autre nation. „Echte Zeitbezogenheit ist nun dann gegeben wenn ohne Verfälschung der im Stück gezeigten historischen oder fremdländischen Realität, wesentliche Gefühle und Gedanken unserer eigenen Gegenwart also echte Parallelen, vorhanden sind” ⁷⁾. L'élément historique peut revêtir des formes différentes. Il ne s'agit pas de faire des chroniques en dialogue. Erpenbeck croit que „Le Conte d'hiver” de Shakespeare contient plus de vérité historique que ses tragédies royales ou romaines ⁸⁾. Le sujet historique impose souvent la forme dramatique, si l'on veut le traiter en se maintenant dans la réalité de l'époque. Prenons „Romeo et Juliette”. C'est la lutte des deux individus faibles contre les préjugés de la société, contre ses habitudes. L'issue de la lutte devait être la catastrophe des deux amoureux. La forme de la tragédie était une conséquence inévitable de la vérité historique. Il ne s'agit pas ici de l'authenticité des personnes ou des événements, mais de l'authenticité du caractère de l'époque ⁹⁾. Dans une telle interprétation la pièce historique évite les dangers qui la menacent. Un de ces dangers c'est l'actualisation poussée jusqu'à l'extrême qui dénature la vérité historique. Un autre danger c'est l'exactitude trop soignée, dans la mise en scène surtout, qui fait d'une pièce de théâtre une reconstruction de musée, un manuel d'histoire arrangé en drame ¹⁰⁾. Le drame historique peut donc servir de leçon ou secouer cette partie du

⁶⁾ Fritz Erpenbeck: *Lebendiges Theater*. Berlin 1949 p. 6.

⁷⁾ id. p. 11.

⁸⁾ Erpenbeck op. cit. p. 31.

⁹⁾ id., p. 62.

¹⁰⁾ id., p. 30, 32—33.

monde actuel qui est plongé dans l'indifférence ou l'inconscience de ses devoirs: Cette idée était à l'origine de plusieurs pièces historiques en France, parmi lesquelles se trouvent aussi les drames historiques de Romain Rolland, depuis ses *Tragédies de la foi* jusqu'au *Théâtre du peuple*.

Le culte de la tradition peut aussi contribuer au développement du théâtre historique. En France ce culte mène à la reconstruction un peu artificielle de la tragédie classique et du théâtre du moyen-âge. La comédie de mœurs et la pièce sérieuse entra dans une phase critique au début de notre siècle. Leurs possibilités commencèrent à s'épuiser. Les mêmes motifs se répétaient trop souvent, la surabondance de certains éléments (érotisme, scientisme, symbolisme) devenait nuisible au succès de ce théâtre. On commençait à chercher d'autres formes capables de satisfaire le goût du public plus exigeant qui cherchait surtout l'idéal plus élevé et le goût plus raffiné. La tragédie attira l'attention des dramaturges. En Allemagne, déjà au XVIII-e et XIX-e siècle, Schiller, Lessing, Hebbel, Otto Ludwig avait créé une nouvelle tragédie dans la quelle le sujet historique n'était pas rare. En France la tragédie de Corneille et de Racine, plus tard aussi la tragédie grecque, jouèrent un rôle important comme modèle dont on doit s'inspirer. „Au point d'usure où notre sensibilité est parvenue, il est certain que nous avons avant tout besoin d'un théâtre qui nous reveille nerfs et coeurs”¹¹⁾. Ces mots qui caractérisent la situation en 1945, sont aussi vrais au début du siècle, qu' en 1933, quand ils furent prononcés par Antoine Artaud. La tragédie venait au moment juste. D'un côté elle satisfaisait le besoin des passions fortes, d'autre côté elle convenait à ceux qui cherchaient dans le passé, dans les souvenirs quelques moments de calme. La tragédie stimulait l'énergie, quelquefois brutale, qui est un signe de la crise de la civilisation qui veut se sauver à tout prix. Gabriel d'Annunzio adopta souvent cette forme pour exprimer ses idées,

11) Jacques Lemarchand: *Six mois de théâtre à Paris L'Arche VIII*, 1945, p. 105.

sa nostalgie de l'action, de la grandeur, sa manie de se montrer célèbre. Ses tragédies en italien (surtout: *La Nave, Francesca da Rimini*), ou en français (*Le martyr de Saint-Sébastien*) ont trouvé succès parce qu'elles convenaient au goût du public¹²⁾. D'autre côté la tragédie donnait une forme déjà cristallisée, un point d'appui, elle dispensait des recherches ultérieures, elle venait au-devant, cette fois-ci, de ce besoin d'immobilité, de calme, qui est aussi un trait caractéristique de l'époque de la crise. „Car le signe d'un art décadent ce n'est pas l'anarchie, l'impatience de créer autrement, la folie, mais bien précisément cette sagesse moutonnaire qui se réfugie dans le souvenir d'une perfection révolue, qui s'étend à en évoquer l'ombre, qui use monotônement chaque touche d'un instrument déjà usé”¹³⁾. De cette façon Henri Ghéon explique une des causes de la renaissance de la tragédie classique en France au XX-e siècle. Le charme de la beauté émanant de la tragédie, le goût pour l'équilibre et la clarté classique, toujours vifs en France, ce sont encore des motifs qui amènent le public à la tragédie renouvelée. D'ailleurs: „les belles pièces ne vieillissent pas, elles reprennent vie en touchant le plateau de la scène. Une tragédie de Corneille... reparait tout à coup avec un éclat et une grandeur extraordinaire”¹⁴⁾. La tragédie peut représenter la vie moderne sous une forme moderne, alors elle n'entre pas dans le cadre de cette dissertation, ou elle peut emprunter la forme extérieure, le vêtement historique. La tragédie à sujet historique, c'est - à - dire connu d'avance, donne à l'auteur l'occasion de faire étalage de son érudition ou d'exprimer ses opinions. La tragédie était aussi une des conséquences de la réaction antinaturaliste au théâtre. Les sources littéraires de la tragédie moderne sont multiples. Eric Bentley dans son livre sur le théâtre contemptorain arrive à la conclusion suivante en parlant d'Ibsen:

12) René Doumic: *Le théâtre nouveau*, Paris, 1908, p. IV, 303; H. Ghéon: *Nos directions*, Paris, 1911, p. 193.

13) Ghéon: op. cit., p. 133.

14) André Bellessort: *Le plaisir du théâtre*. Paris 1938, p. 8—9.

his synthesis of Norwegian romance, French naturalisme and the spirit of Hebbel is the first realized bourgeois tragedy" ¹⁵). En France les traditions littéraires étaient autres. Ibsen commença à être connu vers la fin du XIX-e siècle, mais son influence n'était pas suffisamment profonde. L'influence du drame wagnérien, au contraire, était assez importante, sans doute plus importante que la connaissance des drames d'Hebbel. Mais ce sont avant tout les traditions françaises qui s'imposent et qui vont dominer la renaissance de la tragédie en France. Alfred Poizat va consacrer ses efforts au renouvellement de la tragédie classique en France, tragédie à sujet historique. Il a une idée bien nette: continuer l'oeuvre de Racine ¹⁶). Poizat croit fermement que seulement la tragédie est capable d'émouvoir et de convaincre l'homme. L'essence de la tragédie doit être: „un pur harmonieux et sublime poème, une sorte de symphonie grandiose et mélancolique sur un sujet où l'humain et le divin se mêlent, s'unissent, se confondent presque nous excitant à la fois à la pitié et à la rêverie sur certains mystères de nos coeurs et sur certains problèmes de la destinée". Otto Just qui cite ses mots ajoute qu'une tragédie modèle réunissant toutes les qualités requises, offrant l'exemple de la beauté parfaite, c'est *Phèdre* de Racine ¹⁷). Le même auteur ajoute encore: „Als wichtigsten Voraussetzungen für eine Tragödie führt Poizat die Begriffe: poème und action" ¹⁸).

En conséquence, Poizat introduit largement l'histoire et la mythologie dans ses drames. A côté de Poizat il faut citer encore Alfred Mortier qui est aussi l'auteur de différentes tragédies historiques. Mortier élargit le domaine historique dans ses oeuvres; outre les tragédies dont le sujet et l'inspiration viennent de l'antiquité il introduit la Renaissance italienne comme source d'inspi-

¹⁵) Eric Bentley: *The modern theatre*. London 1948, p. 47.

¹⁶) Otto Just: *Alfred Poizat, Ein Beitrag zur neuklassischen Bewegung in Frankreich*. Leipzig 1936, p. 9.

¹⁷) Just, op. cit. p. 25.

¹⁸) id., p. 28.

nation et comme sujet. L'adaptation de la tragédie grecque a été faite par Paul Claudel. Une tentative spéciale de s'appuyer sur les modèles du XVII^e siècle c'est *Renaud et Armide* de Jean Cocteau (écrit en 1941). Dans l'introduction nous lisons: „La tragédie est-elle morte? Alors vive la tragédie! Voilà bien des années que je caressais ce rêve: écrire une tragédie en vers” et il ajoute: „Je ne voulais pas m'inspirer des anciens ni suivre une trame connue. Je n'empruntai donc à la légende que les noms de mes personnages. J'inventai tout le reste”¹⁹⁾. Mais par sa forme, par le sujet l'auteur se place entre la féerie de la Renaissance et une tragédie classique ou, comme dit Marcel Doisy, „une tragédie pseudo-classique”²⁰⁾.

Une autre tentative curieuse c'est celle de faire revivre le théâtre du moyen-âge. Grâce aux efforts de Gustave Cohen et des Théophiliciens, grâce au concours de quelques écrivains de talent on a réussi à redonner une certaine vie à ce genre de drame. Il s'agit ici d'une reconstruction du théâtre du moyen - âge en observant strictement les formes et en gardant l'esprit qui l'animait. Bien entendu, c'est un théâtre historique par excellence. Les causes profondes qui poussent les écrivains à s'intéresser au drame du moyen-âge sont nombreuses. La plus importante c'est le sentiment religieux qui anime les catholiques en France. Non contents de lui sous sa forme moderne ils croient que la foi religieuse atteint sa plus pure expression dans les mystères et dans les miracles du moyen - âge. On veut donc agir sur les contemporains en évocant devant leurs yeux la vision du monde moyenâgeux profondément imprégné des sentiments chrétiens. C'est Henri Ghéon qui représente surtout ce genre du théâtre. L'inspiration des mystères et des miracles interprétés plus ou moins librement, nous la trouvons encore chez Paul Claudel, Saint - Georges de

¹⁹⁾ Jean Cocteau: *Théâtre* t. II éd. N.R.F. Gallimard Paris 1948 p. 215, 216.

²⁰⁾ Marcel Doisy: *Le théâtre français contemporain* Bruxelles, 1947, p. 256.

Bouhéliet et Jalabert pour ne citer que les noms les plus connus. Certains metteurs en scène, comme Baty, sont d'avis que „l'Art dramatique digne de nom doit s'alimenter, s'inspirer de l'art médiéval (mystères, sotties, moralités)”, et si l'on croit M. Baty, „la mise en scène dépasse en intérêt, en importance le texte lui-même”²¹). C'est la sincérité, la simplicité et la richesse des moyens d'expressions qui attirent l'attention de Baty vers le théâtre du moyen-âge. „La tragédie grecque, a-t-il écrit, avait réussi cet accord merveilleux de tous les arts, chacun donnant du thème commun l'expression dont il était capable. Depuis elle il n'y a qu'une tentative de rendre au drame toute son ampleur et toute sa beauté: le mystère”²²). Par ses études chez les Dominicains d'Oullins, Baty était spécialement préparé pour s'occuper du théâtre du moyen-âge. Sa tendance à présenter sur la scène l'univers total, surréel dans un certain sens, préservé de réalisme et d'actualité va resusciter sur la scène „par delà les hommes et le spectacle de leurs quotidiennes agitations ou des vaines apparences, l'homme en sa complexité psychique et son âme et ses rêves et l'univers où il vit et par delà des fallacieux images de cet univers sensible, l'univers de mystère qui enveloppe et même conditionne, toutes destinées”²³). Une autre association à côté des Théophiliciens, les Compagnons de Notre Dame dont l'âme est Henri Ghéon, développe aussi une activité énergique pour éveiller l'intérêt pour le théâtre du moyen-âge. En 1926 on joua deux pièces d'Henri Brochet, l'une tirée de la vie de Saint Macaire: *Mollesse, Raison et Sacrifice*, l'autre de la vie de Saint Félix: *Saint-Félix et les hommes de Terre*. L'auteur a lu le chapitre XIX de la légende dorée de Jacques de Voragine, mais il y a introduit des anachronismes. Saint Félix dans son jardin plante des pommes de terre (au IV-e siècle). Ces libertés gâtent légèrement l'impression pro-

²¹) Sée: op. cit. p. 150.

²²) Doisy: op. cit., p. 61.

²³) Paul Blanchart: *Histoire de la mise en scène*. Paris 1948 p. 111—112.

duite²⁴). Si l'on cite ici cet exemple c'est pour démontrer que malgré tous les efforts les auteurs qui se spécialisent dans le genre du moyen-âge ne sont pas capables de se débarrasser de l'esprit moderne ou d'oublier entièrement l'actualité et de temps en temps se trahissent par un mot ou une scène mal à propos. Henri Ghéon s'efforce de rester dans la ligne du drame du moyen-âge. Sa production littéraire est abondante. On le joue assez souvent (pas toutes ses pièces d'ailleurs) ce qui prouve que ce genre de théâtre est capable de susciter l'intérêt du public.

Un autre groupe de drames du moyen-âge ce sont les drames originaux qu'on joue pour montrer au public le théâtre d'autrefois. Ce sont surtout les tentatives des Theophiliciens, des érudits et des savants qui occupent ici la première place. Nous voyons donc que les essais de resusciter la tragédie classique et le drame du moyen-âge en France ont été dictés par des raisons esthétiques et par le besoin d'étaler l'érudition propre de l'auteur. Les motifs idéologiques y jouent aussi un certain rôle. Dans l'un et dans l'autre cas le sentiment religieux et patriotique entrent en jeu. Chez la plupart des auteurs il y a la volonté de réagir contre la décadence nationale et contre l'immoralité en présentant au public l'exemple d'une grande littérature héritée des aïeux et de l'époque où le sentiment religieux dominait dans l'esprit de la majorité. Il y a une raison particulière d'ordre technique qui favorisa l'essor de la tragédie et du théâtre médiéval. C'est la création, vers la fin du XIX-e siècle, du théâtre en plein air. On organisa des spectacles dans les ruines romaines des théâtres à Oranges, à Nîmes, à Arles, à Beziers, on donna aussi des représentations théâtrales au Palais des Papes à Avignon, on organisa aussi le théâtre en plein air à Carthage, à Toulouse, à Marseille, à Bussang, à Champlieu. Les zélés de la tragédie: Moréas, Péledan, Mortier, Poizat, Claudel, Demasy n'épargèrent pas leurs efforts pour rajeunir le genre dramati-

²⁴) René Salomé: *Chez les compagnons de Notre-Dame* (Études t. 188. VII — IX 1926)

que si spécial, chacun d'ailleurs selon ses goûts, ses moyens, en substituant souvent à l'alexandrin la prose poétique, en mettant dans la tragédie ses conceptions morales, sociales et esthétiques²⁵). Le cadre historique, fourni par les monuments vénérables de l'antiquité, excitait puissamment la fantaisie et l'enthousiasme des auteurs. Gabriel Boissy s'écria: „Lorsqu'on a tout à coup pour collaborateurs l'azur sphérique, les nuages errants et multiformes, les arbres, hymnes de la terre vers le soleil; lorsque les héros que vous créez contemplant face à face ce même soleil!, lorsque leur vie se développe parmi les aromes favorables de la nature, il faut bien se rendre à tant de sublimité et en revêtir quelque peu son Oeuvre”²⁶). On souligna à plusieurs occasions la beauté éternelle de la tragédie valable pour toutes les époques et pour toutes les nations: „Avant tout il s'agit de comprendre que la tragédie est une chose d'art „a thing of beauty” comme disent les Anglais. Or, une chose de beauté n'a pas d'époque. Ce qu'on appelle l'idéal moderne ne lui est pas opposable”²⁷). Ce motif allégué par Mortier contribua aussi beaucoup au succès de la tragédie et du théâtre du moyen-âge dans le monde moderne, surtout en France.

On a recours au théâtre historique pour combattre l'esprit de la décadence de la fin du siècle, pour inspirer aux Français l'enthousiasme, l'amour d'un idéal, pour secouer leur indifférence et leur résignation. Le public français était toujours accessible à la beauté et aux sentiments nobles, même dans les moments de découragement et de l'abaissement moral. Mortier dit: „Cessons donc de calomnier le public français. Il aime à rire c'est entendu, mais il aime aussi à méditer et à s'enthousiasmer. La blague et la gaudriole ne peuvent pas être l'unique aliment d'une si belle nation. N'est-il pas temps de le comprendre? J'ai

²⁵) Edmond Sée: *Notre époque et le théâtre. Le mouvement dramatique 1930—31*. Paris 1932 p. 264 i nast.

²⁶) Edmond Sée: *Le théâtre français contemporain*. Paris, 1950 p 136—137

²⁷) Alfred Mortier: *Dramaturgie de Paris*. Paris 1917 p. 8

cité Shakespeare, Maeterlinck, Rostand mais qu'on m'entende. Par théâtre héroïque je ne signifie pas que le théâtre vulgairement dit poétique. Le drame en prose, la synthèse philosophique, les grands tableaux épiques de la société moderne, les vastes problèmes du monde nouveau, le symbole, la peinture des groupes dans leur activité totale, l'âme des foules ou encore la farctaisie supérieure se jouant allégoriquement de la destinée des hommes, ou la farce même si elle est grandiose, tout cela fait partie du théâtre héroïque, tout cela peut intéresser le public et resusciter le théâtre" 28). Cet idéal était partagé par Romain-Rolland. Dans la préface à ses *Tragédies de la Foi* il évoque trois époques différentes, trois espèces d'exaltation: religieuse, nationale, rationaliste. Ces drames devaient être: „la réaction contre la lâcheté de pensées et la lâcheté d'action, contre le scepticisme et contre le renoncement aux grands destins de la patrie" 29). Dans ses articles publiés à la *Revue d'art dramatique* le même auteur donna en bref ses idées qui seront la base du Théâtre du peuple. Bien que Romain Rolland critique le théâtre classique, romantique et les pièces bourgeoises, il soutient la thèse de la nécessité urgente de créer le théâtre héroïque. Il a choisi l'époque de la Révolution, époque héroïque: „Resusciter les forces du passé, ranimer ses puissances d'action et non offrir à la curiosité de quelques amateurs une froide miniature plus soucieuse de la mode que de l'être des héros" 30) tel est le but que l'auteur poursuit dans son *Théâtre de la Révolution*. Romain Rolland, à l'aide de son théâtre veut rechauffer l'enthousiasme dans l'âme de ses contemporains, en faire des héros authentiques, presque divins: „Cette idée que chaque homme porte en lui Dieu est le roc inébranlable de toute oeuvre de Rolland et donne lieu à sa belle foi dans la fraternité humaine qui est dès le com-

28) Alfred Mortier: *Dramaturgie de Paris*. p. 378—379.

29) Romain Rolland: *Les tragédies de la Foi*. Paris 1913 p. V

30) Romain Rolland: *Le 14 juillet*. Avant-propos, Paris, 1909

commencement et restera toujours la seule fin à laquelle il consacra toute sa vie" 31)

Le besoin du théâtre héroïque était donc ressenti par le public et par les différents auteurs. Cela devait les mener aux sujets historiques, car l'actualité ne fournissait pas suffisamment d'exemples héroïques ou quelquefois on préférait l'héroïsme du temps passé pour éviter le soupçon de la propagande trop simpliste. On croyait que le passé est plus poétique, plus persuasif et enfin les leçons tirées du passé étaient déjà contrôlées, leur sens était fixé, il ne se prêtait pas aux différentes interprétations, en tout cas l'histoire était plus facile à expliquer que la vie courante, toujours changeante, dont le sens était difficile à attraper.

À côté du besoin de l'héroïsme, on ressentait et on ressent le besoin de la beauté. Après les laideurs accumulées par la littérature naturaliste on recherchait la beauté vraie, on s'intéressait à la poésie. De nouveau l'histoire pouvait être utile: elle fournissait l'exemple des personnages et des événements lointains, dont la beauté était reconnue par tout le monde depuis longtemps. Il ne s'ensuit pas que dans l'opinion des Français du XX-e siècle l'époque moderne est privée d'héroïsme ou de beauté. En s'adressant à l'histoire, au passé, on a voulu de nouveau seulement des leçons, on a voulu élargir le domaine et les espèces de la beauté. „J'aime les héros quotidiens, les artisans des petits. Dans la boutique d'un menuisier un héros existe virtuellement" 32). On trouve ici la beauté, l'émotion simple, exprimée dans une langue quotidienne. Mais cela ne suffit pas toujours. L'histoire offre une autre poésie qui n'est pas quotidienne, c'est pour cela que certains dramaturges s'adressent à elle et y puisent les sujets des pièces théâtrales: c'est l'opinion que „le drame ressortit au premier lieu à la poésie et non au spectacle ou

31) Arthur R. Lévy: *L'idéalisme de Romain Rolland*. Paris 1946 p. 29—30 cit.; Werner Ilberg: *Romain Rolland*. Berlin 1951 p. 22. 23.

32) René Georjin: *La poésie naturaliste de Saint-Georges de Bouhélier* (Mercure de France, t. 256, 1934, p. 292).

à l'analyse des faits de la conscience et que s'il peut y avoir une poésie sans drame il n'y a pas de drame sans poésie" ³³).

Le besoin de notre époque de s'instruire est aussi favorable à l'éclosion du drame historique. Le goût pour l'érudition, peut être un certain snobisme chez certains auteurs, n'est pas sans importance. On aime à lire les livres d'histoire. Ce ne sont pas les oeuvres scientifiques proprement dites, ce sont les livres tirés des oeuvres scientifiques, où l'auteur raconte avec plus ou moins de talent la vie des personnages qui pour telle ou autre raison jouissent de la sympathie ou de l'antipathie du public. Le succès des vies romancées de Ludwig, Zweig et des autres en est la meilleure preuve. Le théâtre historique sert la même cause. Il divulgue l'histoire, il enrichit les connaissances du public. C'est un phénomène plutôt récent, il commence après 1918. „Ce n'est que depuis peu d'années que notre goût du document et la vérité pour elle a donné naissance à des tableaux historiques dont tout l'intérêt réside dans la scrupuleuse évocation du passé" ³⁴).

Il y a des auteurs qui choisissent les sujets historiques parce qu'ils croient qu'ils sont moins gênants pour leur fantaisie que l'actualité. Ici nous avons une tendance opposée à celle qui a été constatée plus haut. Au lieu d'étudier les documents, au lieu de refaire le passé sur la scène avec le maximum d'exactitude et de fidélité à la vérité nous aurons le travestissement de l'histoire qui n'est que le point de départ, après quoi la fantaisie fait ce qu'elle veut. Nous voyons ici la transformation de la réalité d'après la fantaisie et les goûts de l'auteur. „Les objets se détachent de leur réalité pour reprendre vie dans la fantaisie d'un cerveau, les gestes des gens ne leur appartiennent plus" ³⁵).

³³) Wladimir Weidlé: *L'éclosion du drame*. (NRF t. 47. VII—XII 1936 p. 967.

³⁴) Alfred Mortier: *Quinze ans de théâtre (1917—1932)* Paris 1933 p. 182.

³⁵) Gonzague Truc: *Jean Giraudoux et le modernisme littéraire*, (Le Grande Revue, t. 110, XI—II 1922—1923), p. 548.

Cette manière de se servir de l'histoire dans les drames est très répandue en France. On pourrait citer une foule d'écrivains qui procèdent ainsi; parmi ces derniers nous allons trouver Giraudoux, Anouilh, Cocteau, Claudel pour ne parler que de ceux qui sont les plus connus. Peut-être y a-t-il un certain rapport entre cet état de choses et une tendance qu'on a constatée dans la littérature française du XX-e siècle, cela veut dire la fuite loin de l'idée nette, si caractéristique pour le classicisme français, au profit du rêve. Ici l'interprétation arbitraire de l'histoire peut rendre de grands services à tous ceux pour lesquels le rêve est chose essentielle. Malgré l'exagération incontestable il y a beaucoup de vérité dans ce que dit Julien Benda: „La proscription de l'idée nette se fait au nom du rêve, en tant que le rêve est le type de la vision indemne de contours fixes, de la représentation non affirmée”³⁶). C'est peut-être l'interprétation un peu outrée de la tendance générale du théâtre contemporain, tendance dont l'existence a été constatée aussi par Stanislawski³⁷). Le théâtre n'est pas „die nackte Widergebe des Lebens”, cela concerne aussi bien le théâtre à sujet historique. Le besoin de travestissement poétique de la réalité de n'importe quelle époque se fait sentir chez plusieurs auteurs. Cela ne signifie pas toujours la suppression de la réalité, au contraire, c'est le besoin de la rendre plus pleine et plus belle qui pousse les auteurs à ces transfigurations, souvent très osées. Stanislawski dit que la raison et le cœur de l'auteur ont part dans l'ardeur de cette représentation de la grandeur et de la tragédie du destin humain. C'est une sensation bien forte quand il s'agit d'interpréter d'une manière originale les secrets de l'âme des héros ou des grandes figures de l'histoire, quand il s'agit de donner son interprétation propre des événements généralement connus qui ont exercé une influence profonde et durable sur les destinées de l'humanité toute entière. Ces motifs

³⁶) Julien Benda: *La France byzantine*. Paris, 1945, p. 22.

³⁷) K. Antarowa: *Studioarbeit mit Stanislawski*. Berlin 1961 p. 37, 38, 39.

expliquent pourquoi tant d'auteurs du premier ordre en France s'intéressent aux sujets historiques et à leurs interprétations, d'autant plus qu'il s'agit d'inculquer leurs idées préférées ou, comme dit Stanisławski, rendre les hommes sensibles à la beauté.

En acceptant un sujet historique l'auteur doit se soumettre à certains faits extérieurs qui, en partie, limitent sa fantaisie, mais lui laissent la possibilité d'une interprétation large des motifs cachés de l'action et de l'âme des personnages. Tout en conservant la plupart des traits extérieurs de l'homme du passé, l'auteur donne au fond le drame de l'homme moderne vêtu à l'ancienne. Ce type de spectacle est particulièrement en vogue en France. C'est une espèce de réalisme, mais de réalisme poétisé où l'intuition joue le rôle non moins important que le document historique. Au lieu d'une pièce à thèse présentée directement, nous avons une suggestion de la part de l'auteur. Celui-ci se sert de la fiction ou de la vérité historique pour nous transmettre les idées auxquelles il tient particulièrement.

Certains auteurs à l'aide des sujets tirés surtout de la mythologie, discutent sur la scène les problèmes qui intéressent toujours l'homme: „L'originalité n'est pas dans le sujet, on peut récrire l'Oreste, Hamlet ou Bérénice. Cela vaudra mieux que moderniser Shakespeare ou Molière”³⁸⁾. Dans ce cas-là: „L'important du reste n'est pas l'histoire... L'important est qu'à côté du théâtre réaliste dont on abuse il y a place pour un théâtre débarassé de la mode et du temps, pour un théâtre d'êtres nus”³⁹⁾. Dans ce théâtre-là ce qui intéresse les auteurs ce n'est pas la réalité historique concrète, c'est avant tout „le général, le psychologique, le nécessaire, l'idéal”⁴⁰⁾.

³⁸⁾ François Seureul: *Apologie pour un théâtre écrit*. Rev. Univ., t. 53. 1933 p. 255—56.

³⁹⁾ François Seureul: op. cit. p. 255—56.

⁴⁰⁾ Mortier: *Dramaturgie de Paris*. p. 150.

Encore une cause qui suscite l'intérêt que les auteurs portent à l'histoire comme matière dramatique. Saint-Georges de Bouhélier, avoue que la lecture d'une pièce de théâtre du moyen-âge, faite par hasard, fut pour lui une révélation. Sous l'influence directe de cette lecture il a écrit une de ses meilleurs pièces „*L'impératrice aux rochers*: „Quelques miracles magnifiques, parmi lesquels l'Impératrice de Rome, d'où j'ai l'ouvrage que je publie formaient un trésor sans prix" ⁴¹⁾. Sacha Guitry a écrit son *Pasteur* sous l'influence de la lecture du livre de Robert Valléry-Radot. Henry de Montherlant a écrit son drame *La Reine morte* sous l'influence de la lecture des auteurs espagnols. Il croyait d'abord que la littérature du XVI-e et du XVII-e siècle ne lui donnera rien qui soit digne d'attention. Après avoir du Lope de Vega et Guevarra il a commencé à réunir ses expériences propres avec les réminiscences de la lecture et de cette façon, lentement *La Reine morte* surgit ⁴²⁾: Dans les autres cas nous avons l'adaptation d'un livre reconnu classique pour les besoins du théâtre. Parmi tant d'autres c'est le cas de la pièce de Luc Durtain *Le mari singulier* dont le sujet est tiré de Don Quijote de Cervantes, ou de la libre continuation d'Hamlet, faite par Jean Sarment dans son *Le mariage d'Hamlet* aussi que „*Mon Faust*" de P. Valéry.

Maintenant il faut passer à une autre question: quels sont les moyens et les systèmes des auteurs quand il s'agit d'employer un sujet historique dans le drame. Il s'agit d'abord de constater quelle est l'interprétation de l'histoire et le degré d'éloignement de la vérité historique. Ici nous voyons la liberté et la diversité la plus grande. Chaque auteur interprète l'histoire à sa façon. Jean Cocteau, à propos de son dernier drame *Bacchus* avoue que J. P. Sartre qui écrivait aussi une pièce située au XVIe siècle en Allemagne, lui indiqua: „les livres que j'ajoutai à ceux où

⁴¹⁾ Saint-Georges de Bouhélier: *L'impératrice aux Rochers*. Paris 1927 p. II.

⁴²⁾ Henry de Montherlant: *Comment fut écrite la Reine Morte* (NRF I V. 1943 p. 513—517).

j'apprenais à connaître Luther. Il m'en arrivait de partout. La difficulté fut de prendre des notes, d'en enfermer les liasses dans l'armoire, de les oublier et d'en revivre l'essentiel par la bouche de mes personnages" 43). D'ailleurs Cocteau ne se soucie pas trop de la vérité historique. Il se sent plus à l'aise dans la mythologie: „A mon estime je préfère le mythologue à l'historien. La mythologie grecque si l'on s'y plonge, nous intéresse davantage que les déformations et simplifications de l'Histoire, parce que ses mensonges restent sans alliage de réel, alors que l'Histoire est un alliage de réel et de mensonge. L'irréel de la fable devient vérité. Pas de mensonges possibles dans le mythe, même si l'on dispute sur un tel des travaux d'Heracles et s'il les fit par amour d'Eurysthée ou par servitude" 44). D'après ce qu'on vient de citer, il est clair que Cocteau, comme beaucoup d'auteurs qui lui ressemblent, est surtout poète qui se sent gêné par la vérité historique et qu'il préfère la poésie, produit de sa fantaisie. L'interprétation des scènes et des personnes dans les drames historiques de Cocteau est conforme à cette règle. D'ailleurs il avoue franchement qu'il se fait une idée propre du passé: „la Grèce est une idée qu'on se forme et qui se forme continuellement sous un ciel apte à ce genre de phantasmes au point qu'on se demande si la Grèce existe" 45).

Voyons maintenant quelle est l'idée sur l'histoire dans le drame d'après Jean Schlumberger, auteur de différentes pièces historiques. Il se rendait compte que l'illusion romanesque se trouve bien plus en défiance devant un sujet historique que devant une fiction véritable 46). Cette remarque fait aussi Marie Delcourt dans sa monographie sur Schlumberger. Elle l'explique par le fait que, quand il s'agit d'un homme: „qui a vécu nous exigeons à la fois de le retrouver conforme à ce que nous savions déjà et cependant d'apprendre

43) Jean Cocteau: *Journal d'un inconnu*. Paris 1953 p. 88.

44) Jean Cocteau: id. str. 143.

45) id. str. 231

46) Marie Delcourt: *Jean Schlumberger*. Paris 1945 str. 53.

sur lui quelque chose d'inattendu" 47). Ce souci est visible dans les drames historiques de Schlumberger p. ex. dans *La Mort de Sparte*. Les faits sont fournis par Plutarque, le reste: les caractères et les idées sont inventés par l'auteur, mais de telle façon qu'ils restent vraisemblables dans le cadre donné par l'histoire. L'auteur laisse donc une place très large, sinon la première, à l'invention personnelle. Mais il exige qu'on traite l'histoire avec tous les égards possibles sans la forcer trop. Il adopte le mot de Corneille: „J'ai cru que pourvu que nous conservassions les effets de l'Histoire, toutes les circonstances, ou comme je viens de les nommer, les acheminements étaient en notre pouvoir" 48). Il comprend en outre que l'Histoire et la Fable doivent rester séparées. La Fable évite l'Histoire parce qu'elle craint de se voir discreditée par l'inexactitude dans l'ordre des faits 49). L'auteur s'incline enfin vers la conclusion que l'irréductibilité de la Fable et de l'Histoire va s'accroissant ce qui peut amener la disparition du théâtre historique. Cette manière d'employer la matière historique dans le drame est partagée par plusieurs auteurs en France. Grâce à elle on trouve un moyen de faire parler l'homme moderne ou rapproché du moderne, mais portant un costume historique ce qui n'est pas privé d'un certain charme. Mais ici on court le risque de fatiguer le lecteur ou le spectateur qui doit chercher la clé de la pensée de l'auteur. On a constaté le succès d'une telle pièce historique à différentes occasions: „La pièce historique, drame beaucoup plus que comédie, demeure un des genres les plus importants si l'on s'en tient à la place qu'il occupe" 50). Ce qui était vrai en 1936 en Allemagne ne l'était pas moins en France. Ce genre de pièce historique modernisée d'une façon modérée a joui d'un succès particulier en France, surtout entre deux guerres.

47) Delcourt op. cit. p. 53.

48) id., p. 259.

49) id., p. 260.

50) Sée: *Notre époque et le théâtre*, p. 566; René Laurent: *La saison théâtrale à Berlin* (Revue de Paris, t. IV, VII—VIII), 1936, p. 953.

La situation devient difficile quand le poète commence à lutter avec l'histoire. L'équilibre entre la fiction et l'exactitude historique est alors bien chancelant. Chez les uns cette lutte est à peine visible, chez les autres, au contraire, elle se manifeste assez nettement au détriment de l'unité et de la beauté de l'oeuvre. On peut apercevoir cela p. ex. dans *Napoléon* de Saint-Georges de Bouhéliier. Antoine, à l'occasion d'un compte-rendu de la première représentation de cette pièce, donne l'avis suivant: *Napoléon* se compose des deux parties: „celle de la documentation historique et livresque qui ne nous apporta rien de nouveau et par conséquent ne pouvait guère nous émouvoir, mais dans tout ce qui relève de la tâche du poète, son tempérament éloquent et pathétique l'a heureusement mené à s'échapper de la réalité historique et nous avons retrouvé l'auteur dramatique ingénieux, puissant et émouvant si souvent fêté”⁵¹⁾.

On observe les difficultés pareilles chez les autres auteurs comme Mortier, Guitry, même Romain Rolland n'en est pas complètement exempt. D'ailleurs la conviction que le dramaturge n'est pas historien commence à prendre le dessus. Mortier souligne: „un dramaturge n'est pas tenu à la rigueur de l'historien”, mais ajoute que: „Notre époque a soif d'une exactitude plus approchée et aussi de vérité humaine”⁵²⁾. D'ailleurs presque chaque auteur se sert à sa façon de la matière historique. Il le fait de différentes manières: de l'exactitude assez soignée jusqu'à la fantaisie qui ne laisse presque rien de l'histoire. François Porché est en général un peintre très exact de l'époque, il garde le maximum de la vérité historique. A propos de sa pièce *Un Roi, deux Dames et un Valet* la critique constate: „une oeuvre vivante, attrayante, d'un constant intérêt dramatique, d'une rare puissance évocatrice, d'une scrupuleuse documentation historique”⁵³⁾. Romain Rolland tient à la vérité historique, mais

⁵¹⁾ Saint-Georges de Bouhéliier: *Napoléon*, éd. Petite Illustration, 1933

⁵²⁾ Mortier: *Le divin Arétin*. Paris, 1931, p.7.

⁵³⁾ Sée: *Le bilan de l'année dramatique* Revue de France, t. IV VII—VIII, 1935, p. 761.

c'est surtout l'atmosphère générale qu'il dépeint avec une exactitude plus ou moins détaillée. Ses personnages au contraire ont souvent de traits empruntés aux autres. A côté des personnages historiques l'auteur invente les autres ou prête à un personnage historique les traits empruntés à un autre. „M. Rolland fabrique ses héros”⁵⁴), telle est l'opinion d'un des critiques, pas bienveillant d'ailleurs à l'auteur. M. Demasy tient une place moyenne entre la fantaisie et l'histoire: „Il y a donc une atmosphère, une couleur locale, mais très superficielles et si M. Demasy suit ça et là l'histoire, la légende, il donne toute licence à sa verve créatrice et situe ses héros un peu en leur temps, beaucoup en dehors du temps, dresse une sorte de synthèse de généralisation humaine à la Shakespeare”⁵⁵). Dans d'autres cas nous avons une curieuse atmosphère où les détails sont vrais et l'ensemble est faux. Le cas peut-être le plus typique c'est *L'an mille* de Jules Romains. La conception de l'ensemble est fautive: l'auteur admet comme vérité la légende que la fin du monde aura lieu l'an 1000. Admettant que c'est vrai l'auteur construit un drame sur cette base. Il nous présente les différentes classes, les différents types qui ont les traits vrais, il étale devant nous la réaction de ces gens plus ou moins vraie à la nouvelle de la fin du monde. L'auteur fait agir ses personnages en leur donnant la mentalité du Xe siècle, légèrement modernisée, sans grand détriment à la vérité historique. C'est un mélange de la vérité et de la fiction savamment entremêlées, nous pouvons avoir l'impression que c'est le vrai X-e siècle, seulement le motif qui le fait agir n'est pas vrai. Autrement dit c'est une étude qui analyse quelle serait la conduite des hommes du X-e siècle s'ils se sentaient menacés de la catastrophe de la fin du monde.

D'autres sont moins consciencieux, ils prennent un fait ou un personnage historique et le traitent de telle façon que du passé

⁵⁴) Lucien Dubech: *Un arriéré: M. Romain Rolland* (Revue Universelle, t. XXXII, nr 19—24, 1928, p. 763—764).

⁵⁵) Sée: *Notre époque et le théâtre*, p. 266.

il ne reste presque rien, et c'est l'homme moderne qui parle, pense et agit. Ce sont les pièces pseudomythologiques d'Anouilh, de Giraudoux, de Sartre, ainsi que les pièces de Montherlant, Gide, Claudel, Camus etc. Ici c'est la fantaisie de l'auteur, c'est la psychologie de l'homme moderne qui est l'objet principale de l'étude, de l'homme moderne mal déguisé sous les apparences historiques. Ces pièces fourmillent d'anachronismes, de bons mots dans le style moderne, bons mots qui mis dans la bouche des personnages historiques produisent un comique tout particulier, p. ex. *Judith* de Giraudoux qui parle de donner à un pauvre: „la boîte de conserve” ou: „il ne s'agit pas aujourd'hui de prix de beauté” ou on parle de Judith raide et: „pâle comme la fille du patron au milieu des grévistes”⁵⁶⁾, ou dans *l'Antigone* d'Anouilh le choeur qui dit: „Il ne reste plus que les gardes. Eux tous cela leur est égal, c'est pas leur oignons. Ils continuent à jouer aux cartes”⁵⁷⁾. Le but de Giraudoux c'est la reconstruction de l'homme moderne, sa manière de traiter l'histoire est la suivante: „Ce ne sont pas là des pastiches, mais cependant l'essentiel de l'histoire est pris à d'autres. Ce procédé permettait à Giraudoux d'une part de se moquer de ses devanciers, nous avons vu les exclamations du Mendiant d'Electre, devant la sombre histoire qui se déroulait sous ses yeux, d'autre part de jouer sur un registre double et de suggérer perpétuellement à côté de l'action qu'il décrivait, l'autre action que son modèle, toujours connu avait machinée. *Amphitryon* 38 ne doit sa valeur qu'à cet appel constant à l'histoire antique”⁵⁸⁾. Grâce à ce mélange de données historiques avec la fantaisie et les allusions au monde moderne l'auteur tire un charme particulier du passé, le rend accessible aux modernes et offre une solution originale de la signification et de la composition d'un drame historique.

⁵⁶⁾ J. Giraudoux: *Judith*. Paris, Grasset, 1932. Acte I, sc. 3, 4, Acte II, sc. 2.

⁵⁷⁾ J. Anouilh: *Nouvelles pièces noires*. Paris, 1946, p. 212.

⁵⁸⁾ Jacques Houlet: *Le théâtre de Jean Giraudoux*. Paris, 1946, p. 162.

Le public reste souvent dérouté par l'extravagance et la complexité de la pièce, on exige alors de lui une bonne connaissance du sujet qui lui permette de se rendre compte où finit l'histoire et où commence la fiction poétique. Dans *Judith* le même Giraudoux s'introduit: „dans une aventure célèbre, celle de Judith délivrant sa ville assiégé, en tuant Holopherne, mais il en modifie à tel point l'éclairage, change si profondément les mobiles des personnages que l'ossature du drame, celle que conserva l'Histoire en dénaturant complètement au sens de Giraudoux la signification de l'événement”⁵⁹⁾.

De cette façon Giraudoux avec les matériaux tirés de l'histoire transformés par sa fantaisie poétique, crée un monde tout à fait particulier.

Une manière propre d'envisager le drame historique nous est offerte par Henry de Montherlant. L'auteur subit l'influence des lectures classiques, quelquefois la vision historique lui est suggérée par le tableau d'un grand maître du passé. Il avoue que sur la conception de son drame: *Le maître de Santiago* a eu une certaine influence le portrait de Julian Romero fait par Greco. Ce chevalier agenouillé devient pour l'auteur symbole de la profondeur mystique, qui est le trait essentiel de son Don Alvaro, maître de l'ordre de Santiago. „C'est le profond que me suggère la: Présentation du capitaine Romero”⁶⁰⁾. Dans sa pièce de la Renaissance *Malatesta* Montherlant s'excuse de certaines invraisemblances apparentes et assure le lecteur que: „tout cela est dans la chronique et dans l'histoire: je n'ai rien inventé”⁶¹⁾. Malgré le respect qu'il professe pour l'histoire il se permet plusieurs fois de faire subir à l'histoire des changements profonds. S'il lit Shakespeare ou Racine c'est tout d'abord pour y trouver: „une connaissance plus profonde des mouvements de l'âme ha-

⁵⁹⁾ id., p. 36.

⁶⁰⁾ Henry de Montherlant: *Le maître de Santiago*. Paris, 1947, p. 10.

⁶¹⁾ Henry de Montherlant: *Malatesta*. Paris, 1948, p. 9, v. aussi 10.

maine" ⁶²⁾). Il enrichit aussi les thèmes historiques d'expériences vieilles ou récentes.

Telles sont les variantes dans l'interprétation de l'histoire dans le théâtre contemporain français. Les exigences qu'on pose aux pièces historiques commencent lentement à se cristalliser autour de certains points. Cela vaut la peine de citer à ce propos les mots de Mortier qui parle dans le compte rendu de la pièce de Paul Fort *Louis XI*, de la pièce historique en général. Le critique dit: „Le poète ici nous ramène, peut-être sans le savoir, aux plus vieux âges du théâtre français, aux temps où l'on ne s'inquiétait pas guère du document précis, et où l'auteur peignait son modèle avec plus d'amour que de méthode, ce qui n'était peut-être la plus mauvaise façon de peindre. Il est fort curieux par exemple que la manière de Paul Fort rappelle étonnamment celle de Pierre Gringoire dans son mystère de Saint Loys" ⁶³⁾. Nous voyons que Mortier est partisan de l'interprétation libre de l'histoire, qu'il veut en dégager l'atmosphère générale et la poésie sans se soucier de l'exactitude des détails. En passant à la pièce historique en général, Mortier est d'avis qu'une telle pièce: „outre un travail immense, une érudition considérable, elle requiert un talent supérieur, tous les dons de l'observateur, unis à l'intuition de l'artiste. Il faut sculpter des cendres et y souffler, y faire renaître l'étincelle de la vie. Il faut qu'en surgissant de leur tombe, chacune des figures qui s'avancent vers nous parle le langage qui lui est propre, qui fut le sien" ⁶⁴⁾.

L'érudition, en même temps que l'intuition artistique, avec la prépondérance de cette dernière, telles sont les exigences que l'auteur et avec lui une grande partie du public et de la critique littéraire française contemporaine posent au drame historique. Mais ce ne sont pas encore toutes les exigences Mortier ajoute

⁶²⁾ Jacques de Laprade: *Le théâtre de Montherlant*. Paris, 1950, p. 14. v. aussi, p. 135.

⁶³⁾ A. Mortier: *Quinze ans du théâtre*, p. 179.

⁶⁴⁾ id., p. 182.

encore: „Le drame historique exige plus qu'un autre une clarté d'exposition, une fermeté dans l'ordonnance". Quand ces choses lui font défaut l'auteur peut y remédier. En „adoptant la méthode shakespearienne (il) compense ce désordre par maint détail pittoresque, par des jolies et poétiques visions, par un sentiment lyrique fréquent" ⁶⁵⁾. Donc ce ne sont pas les reportages historiques, mais la reconstruction de l'atmosphère historique, la vraisemblance, pas l'exactitude rigoureuse qu'on demande à la pièce historique moderne. Un tel drame c'est peut-être parmi tant d'autres: *Les vrais Dieux* de Porto-Riche. E. Sée est d'avis que: „nous nous trouvons en présence d'un drame fidèlement documenté, largement construit et déduit et où l'atmosphère (l'atmosphère historique) est recrée avec un soin minutieux. Nul n'ignore au surplus que l'écrivain a le goût, la connaissance profonde de l'histoire" ⁶⁶⁾. Savoir tirer la poésie de l'histoire, recréer le climat historique — c'est encore la même exigence qui revient. Encore une autre demande formulée par la critique à l'adresse des auteurs des pièces historiques: „Ressusciter les forces du passé, ranimer ses puissances d'action et non offrir à la curiosité de quelques amateurs une froide miniature plus soucieuse de la mode que de l'être des héros" ⁶⁷⁾. „La vérité morale plus que la vérité anecdotique" ⁶⁸⁾, voilà encore une tendance dont l'attrait pour le public est de plus en plus visible. Au nom de cette tendance et pour elle on veut atteindre la vérité historique et le réalisme, mais le réalisme entouré d'une certaine poésie. On commence à se révolter un peu contre les sujets mythologiques qui donnent, dans la plupart des cas, l'occasion à l'auteur d'étaler son érudition, d'offrir au public un divertissement purement intellectuel. On préfère cette simplicité immédiate qui vient du cœur et va

⁶⁵⁾ id., p. 241.

⁶⁶⁾ E. Sée: *Le théâtre et vie.*, p. 317.

⁶⁷⁾ Romain Rolland: *Théâtre de la Révolution*. Paris, 1909 — Préface.

⁶⁸⁾ id. — Préface

au coeur. „A l'érudition, à l'amour des mythes, au raffinement savant des symbolistes ils opposent l'émotion humaine simple, exprimée avec le vocabulaire quotidien" ⁶⁹). L'auteur de cette phrase pense aux naturalistes, mais on peut élargir la signification de ce mot. Ce ne sont pas les naturalistes seulement; c'est le public français qui consciemment ou inconsciemment fait sienne cette opinion. En général, on tombe facilement d'accord que l'originalité de l'auteur ne souffre pas, quand il fait usage des sujets historiques: „L'originalité n'est pas dans les sujets; on peut récrire l'Oreste, Hamlet ou Bérénice. Cela vaudra mieux que de moderniser Shakespeare ou Molière" ⁷⁰). Plusieurs auteurs des drames historiques font, comme Jean Cocteau, à propos duquel Lacretelle dit: „Il vit à la charnière de deux mondes glissant du réel à l'imaginaire, de la beauté d'hier à celle qui s'élabore en secret. Cela lui permet d'extraire la poésie de partout" ⁷¹).

Après un succès extraordinaire le théâtre mythologique, surtout celui de Giraudoux, commence à subir une éclipse. La surabondance d'élément intellectuel, la manière d'interpréter l'atmosphère mythologique en est peut-être une des causes décisives. On veut dans les pièces historiques moins de préciosité, moins d'érudition, on exige au contraire plus de vérité ou de vraisemblance. Il est difficile, sinon impossible, d'établir une classification des pièces historiques. En parlant du drame en général, Wladimir Weidle a voulu établir une division en pièces classiques, romantiques et intellectuelles ⁷²). Dans les drames historiques nous envisageons une tendance semblable: le drame d'inspiration classique forme un groupe à part grâce à la source d'inspiration et à la forme. Dans le drame romantique c'est l'atmosphère vraie de l'époque, ce sont les traits généraux plus

⁶⁹) René Georjin: op. cit., p. 292.

⁷⁰) François Seurel: *L'apologie pour un théâtre écrit*, Revue universelle, I, LIII, (IV-VI, 1933), p. 256.

⁷¹) Jacques de Lacretelle: *L'heure qui change*, Genève, 1941, p. 78.

⁷²) Weidle: op. cit., p. 965.

au moins fidèlement conservés, mais entourés d'une poésie qui forment l'essence du drame. Et le troisième groupe: divagation intellectuelle où la fantaisie appuyée d'un esprit pétillant et d'une érudition plus ou moins solide joue le rôle principal. Dans cette division générale on pourra distinguer d'autres encore qui ne changent pas pourtant le cadre général de la matière.

On voit que l'histoire devient de plus en plus une source d'inspiration, et une force auxiliaire des dramaturges. On peut se mettre plus ou moins d'accord avec Prölss quand il parle de la vérité historique dans le drame: „Man wird sie nur soweit zu beobachten haben, als es für den Zweck der Darstellung von Wichtigkeit ist, bei dem es sich ja niemals um historische oder antiquarische Befehungen, sondern nur um Darstellung bestimmten Verhältnisse des menschlichen Lebens handeln soll. Auch hierbei wird die poetische Wahrheit zuweilen noch eine andere als die historische sein" ⁷³).

Maintenant il faut donner un coup d'oeil sur les personnes et les époques qui ont fourni la plupart des sujets au drame historique. Dans le domaine de l'histoire sainte c'est surtout Judith qui est l'héroïne préférée des dramaturges, en France comme à l'étranger.

À l'époque qui nous intéresse particulièrement, ont abordé ce sujet: Jean Giraudoux (1932), Henri Ghéon, Henri Bernstein (1922) chacun d'une façon spéciale. Giraudoux en fait un personnage ambigu, une mondaine déchirée entre l'amour charnel et la passion de la gloire, Ghéon la traite en suivant plus ou moins fidèlement la Bible, Bernstein nous présente une Juive vaincue par l'amour et l'attrait d'un homme puissant. Ensuite vient *Saül*, pièce écrite par Gide en 1896 représentée pour la première fois en 1922. Saül est le tyran en proie à un amour malsain pour David, l'homme usé par le plaisir, dont la volonté est presque anéantie, l'homme ayant la conscience de sa déchéance et tout

⁷³) Prölss: *Dramaturgie*, Leipzig, 1877, p. 312.

de même impuissant contre le destin, incapable de s'opposer au mal.

A la catégorie des sujets bibliques appartient la comédie assez singulière de Jules Supervielle: *La première famille* c'est-à-dire l'histoire d'Adam et d'Eve au Paradis. Dans cette comédie presque rien n'est resté du récit biblique. Aux pièces à sujet biblique il faut ajouter encore *Histoire de Tobie et de Sara* (1942) de Paul Claudel où l'on traite la matière biblique d'une façon mélodramatique, tout en gardant d'ailleurs l'essentiel de la Bible. Écrite pendant la guerre *La chute de Jézabel* (1941) de Marc Beigbeder et les tragédies bibliques de Ghéon *Job* et *Suzanne et les Vieillards* doivent y être aussi mentionnées. Nous constatons que les sujets bibliques au théâtre français contemporain ne sont pas trop abondamment représentés. Dans *Sodome et Gomorrhe* (1942) de Giraudoux il n'est resté presque rien de la Bible. On explique cela par le fait que les sujets bibliques sont plus familiers aux peuples protestants qu'aux catholiques, ainsi que par les traditions plutôt faibles dans ce domaine. A l'exception de Garnier au XV-e siècle et de Racine, la tragédie biblique n'était jamais particulièrement populaire en France.

Les sujets mythologiques sont mieux représentés. L'histoire et la littérature antique ont fait toujours l'objet de l'enseignement dans les écoles, les traditions humanistes ne sont pas tout à fait éteintes, surtout dans la littérature française. Le roi Oedipe a trouvé sa place chez René Bruyez: *Le triomphe du silence* (1930) Ghéon, Gide (1931), Cocteau (1934) (*La machine infernale* 1934) et Saint Georges de Bouhelier (1919). Dans tous ces cas les auteurs s'éloignent considérablement de la mythologie à l'exception de Ghéon, Gide fait de son Oedipe un libre penseur du XX-e siècle, révolté contre la société et le destin, Cocteau, tout en gardant certaines parties du mythe presque intactes, en fait un ambitieux, un romantique qui s'écroule sous l'action des forces aveugles du fatum. Le roi Candaule est le héros des pièces de Maurice Donnay (1920) et d'André Gide (1901). Donnay s'écarte moins

de la mythologie que Gide. Ce dernier nous montre dans sa pièce un déséquilibré, un philanthrope singulier qui est brûlé par le désir d'étaler ses richesses et son bonheur devant tout le monde, la beauté de sa femme y comprise *Amphitryon* 38 (1929) est interprété d'une façon originale par Giraudoux qui en fait un homme noble, indépendant, fier, mais victime de la méchanceté des dieux. On trouve chez Giraudoux une version originale de l'atmosphère qui devrait régner probablement à Troie avant la guerre. (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935). C'est d'ailleurs l'Europe moderne qui est travestie en costume historique et nous parle de ses soucis et de ses idées. André Ransan a choisi *Phryné* (1951) pour l'héroïne de sa pièce. L'histoire de la famille d'Atrides trouve écho chez Sartre (*Les mouches*, 1943), et Giraudoux (*Electre*, 1937). Sartre nous présente la lutte de l'homme contre les dieux et la libération de la ville d'Argos de l'obsession de la peine sous laquelle elle vivait depuis longtemps, Giraudoux discute à propos d'Electre le problème de la justice absolue et de son application à la vie concrète. Alfred Mortier nous présente assez exactement d'après la mythologie: *Bellerophon* (1935), *Galatée* (1935), *Penthesillé* (1931). Paul Claudel, dans sa pièce comique, nous présente *Protée* (1927).

Une version très modernisée d'Antigone nous est donnée par Jean Anouilh dans la pièce éponyme (1942) où l'héroïne a la nausée de la vie et veut mourir à tout prix, tandis que Jean Cocteau dans son „*Antigone*” se tient assez fidèlement au modèle grec tout en y introduisant certains raccourcis. Alfred Poizat fait revivre *Circe* en 1921, Montherlant *Pasiphae* (1936), Jean Anouilh prête à sa *Médée* (1946) les traits d'une éternelle rebelle contre le conformisme bourgeois. Dans *Orphée* de Cocteau il ne reste presque rien de l'antique mythe. Madame Simone s'occupe de la figure d'Alceste dans *La descente aux enfers* (1947), Charles de Peyret-Chappuis donna en 1942 une nouvelle version de Phèdre, Récemment André Obey a écrit un drame sur Agamemnon et Iphigénie: *Une fille pour du vent* (1953). Bien qu'on n'ait cité que les pièces

les plus connues, il en résulte que les sujets mythologiques sont plutôt en vogue dans le théâtre français contemporain.

A côté de la mythologie nous trouvons l'histoire antique. Mortier dans ses drames publiés avant 1914 *Marius vaincu* (1910) et *Sylla* (1913) fait revivre la fin de la république romaine; Jean Schlumberger nous présente *La mort de Sparte* (1921); Paul Demasy avec la *Tragédie d'Alexandre* évoque le grand roi qui a uni le monde, tandis que Porto-Riche dans *Les vrais dieux* (1928) nous introduit dans l'atmosphère des luttes religieuses à Constantinople au IV^e siècle. Albert Camus présente dans son *Caligula* (1947) un homme inquiet qui cherche le sens de la vie et la dignité dans les hommes avilis. Claude Vermorel écrit un drame sur *Messaline* (1947). La martyrologie des chrétiens fait le sujet des quelques pièces de Ghéon (parmi lesquelles il faut citer surtout *Les trois miracles de Sainte Cécile*). On constate que l'histoire grecque et romaine n'intéresse pas les dramaturges au même degré que la mythologie, surtout la mythologie grecque.

Le moyen-âge a donné à notre époque peu de drames historiques. Cocteau⁷⁴), un des premiers à nos jours, a attiré l'attention des auteurs dramatiques sur les légendes du moyen-âge, surtout sur les légendes du cycle breton et de Graal. On trouve le moyen-âge conventionnel dans *L'impératrice aux rochers* (1927) de Saint-Georges de Bouhelier; Claudel place son *Annonce faite à Marie* (1912) au XV^e siècle fortement changé. L'hagiographie a été utilisée par Ghéon dans ses légendes saintes dramatisées p. ex. la légende de Saint-Alexis. Mais l'unique personnage vraiment populaire c'est Jeanne d'Arc, héroïne des drames, assez fidèles au point de vue historique, de Saint-Georges de Bouhelier *Jeanne d'Arc* (1934), de Paul Claudel *Jeanne d'Arc au bûcher* (1939), de Claude Vermorel *Jeanne avec nous* (1942), de François Porché *La Vierge au Grand coeur* (1925) et de Ghéon. Le moment de la mort et du procès de la Pucelle attire spécialement l'attention des auteurs ci-mentionnés. A côté de Jeanne d'Arc un certain succès

⁷⁴) J. Cocteau: *Les chevaliers de la table ronde*. Paris, 1948, p. 71—72.

a-eu Saint Louis grâce aux drames de Romain Rolland (1897), de Ghéon et d'Henry Bordeaux (1951). L'époque de Charles VI est le sujet du drame de Paul Fort *Isabeau* (1924). Le même auteur dans ses drames *Louis XI curieux homme* (1921) et *Les compères du roi Louis* (1923) reconstruit la fin du moyen-âge. *Guillaume le Bâtard* (1927), par le même Paul Fort, fait revivre devant nous, plus ou moins fidèlement racontée, la conquête de l'Angleterre par les Normands en 1066. Dans ses *Histoires de France* (1929) Sacha Guitry nous présente parmi d'autres Jeanne d'Arc et Louis XI. Roger Vailland a écrit un drame sur *Héloïse et Abélard* (1950). Pierre Jalabert a dramatisé le fabliau du moyen-âge *La farce des bossus* (1933)⁷⁵. Le conflit entre Philippe le Bel et les Templiers fait le sujet du drame J. E. Noël, *Mon royaume est sur cette terre* (1942). Un épisode cruel de l'amour malheureux d'Inès de Castro est pris par Mentherlant pour *La Reine Morte* (1942), Paul Goubert a tiré de la chanson de geste le sujet de son drame *Vivien* (1933). Saint-Georges de Bouhelier nous présente *La tragédie de Tristan et Iseut* (1923). Dans le style des miracles est maintenue la pièce de Louis Barjou: *Le Jeu de celle qui fit ouvrir la porte*, ainsi que la pièce de Robert Morel *La farce de Judas* (1947). La fable allemande *Ondine* est le sujet du drame de Giraudoux (1939). Saint-Georges de Bouhelier a utilisé la légende de Guillaume Tell dans *Le chant de liberté* (1945).

Dans le domaine de l'histoire moderne l'époque de la Renaissance, le siècle de Louis XIV, la période de la Révolution et de Napoléon sont particulièrement favorisés par les dramaturges. Ce sont d'ailleurs les temps de la tension dramatique, de la gloire nationale. Les différentes sympathies politiques des auteurs ne sont pas sans influence sur le choix des thèmes. Pour les auteurs à tendance conservatrice le XVII^e siècle, l'apogée de la monarchie absolue, est un siècle d'or par excellence, on veut donc le faire revivre sur la scène. Pour les autres c'est la période où les passions

⁷⁵ Sur les spectacles du moyen-âge v. Gustave Cohen: *Quinzième universaire des Théophiliens* (Le Monde Illustré, 22.V.1948).

et les caractères forts ont trouvé le plein essor. Le troisième centenaire de la naissance de Molière était une occasion favorable pour présenter les pièces concernant Molière. Pour les dramaturges dont les opinions étaient orientées plutôt à gauche, la Révolution et Napoléon ont été le sujet favori. D'ailleurs ce n'était pas une règle fixe et les différents auteurs, indépendamment de leurs opinions, ont abordé les différentes époques et les différents personnages historiques. La Renaissance a tenté, parmi tant d'autres, Sacha Guitry dans ses *Histoires de France* où il évoque le roi François I. La Réforme allemande a inspiré les sujets des drames de J. P. Sartre *Le diable et le bon Dieu* (1951) et le drame de Cocteau *Bacchus* (1952). La Renaissance italienne a fourni le sujet aux drames de Mortier *Machiavel* (1931), *Le divin Arétin* (1931), au drame d'Artaud *Les Cenci* (1935) et au drame de Montherlant *Malatesta* (1948). Armand Salacrou est l'auteur d'une pièce sur Florence au temps de Savonarola *La terre est ronde* (1938). L'époque des grandes découvertes est le thème qu'ont choisi François Porché *Le chevalier de Colomb* (1922) et Paul Claudel *Le livre de Christoph Colomb* (1930). Le premier évoque l'atmosphère qui régna en Espagne au début des voyages d'outre-mer, le second la personne de Colomb tout en s'écartant considérablement de l'histoire. A la même catégorie appartient le drame d'inspiration mystique de Montherlant „Le maître de Santiago” (1947). Les sujets littéraires espagnols de la Renaissance ont été utilisés par Luc Durtain: *Le mari singulier* (1937) tiré de Cervantès et dans une adaptation de la *Celestine* (1942) de Rojas faite par Paul Achard. Un épisode de la lutte religieuse en France du XVI-e siècle, c'est-à-dire la rivalité d'Henri de Guise, d'Henri Bourbon et d'Henri III est présentée dans la pièce d'André Lang *Les trois Henry* (1930). La Renaissance conventionnelle, une synthèse de différents moments de cette époque se trouve dans *Le Soulier de Satin* (1929) de Claudel où l'auteur fait défiler devant nos yeux l'Espagne, l'Italie, l'Amérique, l'Afrique du Nord, la Chine et la Bohême dans les différents moments historiques. Il en résulte que la Renaissance française, si populaire dans la

littérature romantique a maintenant moins de succès tandis que les préférences des dramaturges sont orientées vers l'Italie et l'Espagne, dernièrement vers l'Allemagne.

Quand on passe au XVII^e siècle nous constatons facilement la prépondérance de Molière et de Louis XIV. A l'occasion du troisième centenaire de la naissance de l'auteur de l'*Avare*, Maurice Rostand a écrit *La mort de Molière* (1922), Emmanuel Denarié *Le maître à l'école* (1922) et Jacques Richepin *Molière et son ombre* (1922). Aussi Jean José Frappa et H. Dupuy-Mazuel ont écrit une pièce sur Molière en 1922. Plus tard Georges Loiseau évoque la figure de Molière dans son *Appel de la gloire* (1938). La même chose fait Georges Toudouze dans *Les derniers fâcheux* (1925). L'époque de Richelieu sert de sujet au même Georges Toudouze qui a écrit *Le fait du prince* (1939). L'histoire mystérieuse du fameux masque de fer a tenté la fantaisie de Maurice Rostand, auteur de la pièce *Le masque de fer* (1923) où le vrai Louis XIV est le masque de fer, victime des intrigues de Mazarin. L'histoire de Louis XIV apparaît sur la scène grâce au drame de Saint-Georges de Bouhélier *Le roi soleil* (1938). La cour du roi c'est le sujet de la pièce de Fr. Porché: *Un roi, deux dames et un valet* (1934). Les grandes figures de la littérature classique vont revivre chez Sacha Guitry: *Jean de la Fontaine* (écrit en 1916, repris en 1927) et chez Georges Toudouze, auteur d'une pièce sur Racine intitulée *Le rayon du soleil*. Jean Sarmant passe en revue le passé de la Comédie Française dans *l'Impromptu de Paris* (1935). On voit que dans le drame historique, qui puise son sujet au XVII^e siècle, c'est l'histoire de France qui prévaut. L'histoire d'autres pays est rarement représentée. Parmi les drames de cette dernière catégorie citons *Frans Hals* (1931) de Sacha Guitry, une Hollande de fantaisie du XVII^e siècle, où la vérité historique n'existe presque pas, et la pièce de Romain Rolland *Aért*.

Quant au XVIII^e siècle, c'est la Révolution qui domine. La pièce de Jean Sarmant *Madame Quinze* (1935) sur *Madame de Pompadour* est plutôt une exception. Romain Rolland a écrit une série de drames dont le sujet est la Révolution: *Le 14 juillet*

(1902), *Les loups* (1898), *Danton* (1900), *Le jeu de l'amour et de la mort* (1925), *Robespierre* (1939), *Le triomphe de la Raison* (1899), *Les Léonides* (1928). Georges Bernanos a tiré le sujet de ses *Dialogues des Carmélites* (1949) de G. von le Fort *Die letzte am Schaffot*. Saint-Georges de Bouhéliier revient à Danton dans, *Le sang de Danton* (1931). Aux drames de la Révolution appartiennent en outre: *Madame Capet* de Marcelle Maurette (1937), *Thermidor* de Vermorel (1949), *Napoléon Noir* de Paul Haurigot (1943) qui traite l'histoire de Toussaint de Louverture. On remarque facilement que la période de la Terreur intéresse particulièrement et à juste titre les dramaturges. Ici il faut citer, outre les drames sur Danton et Robespierre, *Le jeu de l'amour et de la mort* qui présente l'atmosphère des prisons parisiennes en 1793—94, *Les loups* — l'atmosphère qui régnait dans l'armée de Rhénanie en 1793, *Le triomphe de la raison* — qui tourne autour de la chute des Girondins, *Madame Capet* — le procès de la Reine; *Les dialogues des carmélites* — le martyre de carmélites des Compiègne, et enfin la chute de la Terreur—le *Thermidor*. *Les Léonides*, c'est une période à part. L'action se passe en Suisse en 1797. Les débuts de la Révolution reviennent dans les différentes pièces ci-dessous mentionnées. En outre *Le 14 juillet* s'occupe spécialement de cette question. Une exception c'est aussi *Casanova* (1919) de Maurice Rostand et *la Petite Catherine* (1930) d'Alfred Savoir. Parmi les drames historiques du XIX-e siècle un groupe à part est formé par les drames sur Napoléon et sa famille. Puis la Restauration a su attirer aussi l'attention des dramaturges. Les autres drames représentent les différents épisodes de l'histoire du XIX-e siècle. De nouveau on constate facilement que l'histoire de France y domine. Saint-Georges de Bouhéliier a l'ambition de représenter les moments tragiques de la chute de l'empereur. Son *Napoléon* (1931), drame particulièrement long, passe en revue devant nos yeux l'histoire de Napoléon entre 1812—1815. L'époque napoléonienne, envisagée d'une façon très libre, les relations entre le Pape et l'Empereur, plus tard la chute de Napoléon, font objet de la pièce de Claudel: *L'Otage* (1911), Paul Reynal dans *Napoléon*

Unique (1937) s'occupe du divorce de Napoléon et de Josephine. Le retour d'Elbe, c'est le sujet de la pièce de Georges Loiseleur: *L'envol de l'aigle* (1933), *Les Bonapartes* (1920) pièce de Leo Larguier, présente la vie des Bonapartes en exil à Rome. La Restauration a trouvé l'écho plus ou moins fidèle dans les pièces de Louis Verneuil: *Vive le Roi* (1936) et dans la pièce de Haurigot *Marie Caroline* (1943) dont l'héroïne est la duchesse de Berry. S'il s'agit de l'époque de la monarchie bourgeoise de Louis-Philippe, chose curieuse, l'atmosphère de cette époque est en général bien reproduite chez l'auteur qui ne se soucie pas de la fidélité historique. C'est le cas de Paul Claudel et de son drame *Le Pain dur* (1918). L'atmosphère qui régnait à la cour de l'Impératrice Eugénie est le thème d'une pièce de Lucie Paul-Marguerite: *Nous attendons donc l'impératrice* (1938). La vie de l'actrice Rachel a été utilisée par Gustave Grillet dans la pièce éponyme (1901). Sacha Guitry dans *Le diable boiteux* (1948) et dans *Béranger* (1920) s'occupe de la vie de Talleyrand et de Béranger. Une vie très romancée du fils de Napoléon III nous est donnée par Maurice Rostand dans *Napoléon IV* (1928). Le même auteur a pris *Pasteur* (1919) comme sujet de ses pièces. P. Gouibert qui a écrit un drame sur le père *Foucauld* (1948), Maurice Rostand dans *Le général Boulanger* (1931), ainsi que dans *Verlaine* (1940) font revivre le temps de la 3^e République. Quant à l'histoire étrangère nous la voyons représentée par Jules Supervielle auteur de *Bolivar* (1936), par Claudel qui évoque la chute du pouvoir temporel des papes dans *Le père humilié* (1920), par Georges Delaguy dans *La naissance de Tristan* (1937) qui introduit Richard Wagner sur la scène. Puget place l'action de sa pièce *Le roi de la fête* (1951) en Europe centrale vers 1835. M. Rostand a dramatisé *Le procès d'Oscar Wilde* (1934) et l'histoire de l'empereur du Mexique dans: *Charlotte et Maximilien* (1945).

D'après ce coup d'oeil, qui n'est pas complet, sur le théâtre historique en France, on arrive à la conclusion que plusieurs auteurs cherchent dans l'histoire le sujet ou la source de l'inspiration. La manière de traiter l'histoire diffère selon le cas. En

général la reconstruction fidèle et exacte du passé est rare. C'est l'histoire vue par l'auteur à travers ses goûts artistiques ou ses opinions qui se reflète dans ses drames. Il y a les différents degrés de l'éloignement de la vérité historique qui peut arriver jusqu'à l'anéantissement presque entier de l'histoire au profit de la fantaisie. Dans ce cas-là on fait son histoire propre à l'usage de la thèse que l'auteur veut démontrer.

La seconde partie de cette dissertation sera destinée à l'analyse détaillée des pièces historiques et à la caractéristique des auteurs qui les ont écrites. En guise de conclusion on peut dire qu'il y a trois méthodes d'employer l'histoire dans le drame français moderne. La première qui tend à exprimer les opinions et le caractère de l'homme moderne à travers les personnages historiques. C'est une méthode qui était déjà en usage au moyen-âge et plus tard. La seconde méthode consiste en reconstruction exacte du passé sur la scène, sans anachronisme, sans actualisation. Cette méthode ne trouve que rarement ses représentants. La troisième méthode c'est la divagation où la fantaisie de l'auteur et son besoin de modernisation trouvent leur plein épanouissement.
